

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**Faculdade de Letras**

**Juliane Bezerra da Silva**

**A DESCIDA AOS INFERNOS: ANÁLISE COMPARATIVA DOS MITOS DE ORFEU  
E IZANAGI**

RIO DE JANEIRO — RJ

2019

Juliane Bezerra da Silva

**A DESCIDA AOS INFERNOS: ANÁLISE COMPARATIVA DOS MITOS DE ORFEU  
E IZANAGI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Letras – Latim, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Messeder Moura e co-orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eli Aisaka Yamada.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me dado a coragem necessária para superar as dificuldades que surgiram no decorrer deste longo percurso e por ter posto pessoas tão importantes em minha vida, que contribuíram significativamente para a realização deste trabalho.

Aos meus pais e amigos pelo amor incondicional, pelo apoio emocional e pelos inúmeros conselhos.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Messeder Moura e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eli Aisaka Yamada, respectivamente, orientadora e co-orientadora deste trabalho, por aceitarem conduzi-lo; sou grata pelas correções feitas, pelos textos sugeridos, pelo esclarecimento de tantas questões, pela dedicação e atenção dispensadas.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide Hissae Nagae, à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto, ao Prof. Me. Thiago Cosme de Abreu e à Tauanny Falcão Vieira de Oliveira pelo envio de imagens da tradução, em português, do *Kojiki*.

Ao corpo docente do curso de Letras pelo compartilhamento de sua sabedoria, seu tempo e sua experiência; ao pessoal da biblioteca da Faculdade de Letras pela disponibilização de material e à Universidade Federal do Rio de Janeiro pela elevada qualidade de ensino oferecido.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação acadêmica.

**RESUMO** Propõe-se, neste estudo, uma comparação analítica de textos, como as *Geórgicas*, *Metamorfoses* e o *Kojiki*, que veiculam mitos sobre a tentativa frustrada de cancelamento da morte. Os dois primeiros abordam o mito do célebre músico, Orfeu, quando se dirige ao Hades, e o último, o mito do deus da celestial sétima geração, Izanagi, ao se encaminhar até o *Yomi*. Apesar dos esforços empreendidos, tanto Orfeu quanto Izanagi retornam à superfície frustrados em razão de suas próprias ações. A aplicabilidade da metodologia aqui adotada tornará possível não só a visualização de características comuns nos textos a princípio distantes no tempo e espaço, ou a aproximação de personagens dotadas de características civilizatórias, mas também o estabelecimento de uma base teórica que permitirá tratar de maneira mais consistente essas obras e as questões suscitadas a respeito da morte.

**Palavras-chave:** Orfeu, Izanagi, mito, Literatura Comparada, morte.

## **ABSTRACT**

This study proposes an analytical comparison of texts, such as *Georgics*, *Metamorphoses* and *Kojiki*, which convey myths about the failed attempt to cancel death. The first two texts involve the myth of the famous musician, Orpheus, when he goes to Hades, and the last text, the myth of the god of the heavenly seventh generation, Izanagi, when he travels to *Yomi*. Despite all the efforts made, both Orpheus and Izanagi return to the surface frustrated by their own actions. The applicability of the methodology adopted here will make possible not only the visualization of common characteristics in texts distanced in time and space, or the approximation of characters with civilizing characteristics, but also the establishment of a theoretical basis capable of giving consistent treatment to these works and to the questions raised about death.

**Key words:** Orpheus, Izanagi, myth, Comparative Literature, death.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	
1.1	Objetivo.....	6
2	Semelhanças e diferenças entre a locomoção de Orfeu ao Hades e a de Izanagi ao <i>Yomi</i> .....	8
3	Considerações Finais.....	32
4	Referências Bibliográficas.....	33

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 Objetivo

Objetiva-se estudar, no contexto da Literatura Comparada, as narrativas míticas de Orfeu em *Geórgicas* (canto IV, vv. 467-503) e em *Metamorfoses* (canto X, vv. 25-73), e de Izanagi no *Kojiki* (capítulo 2.5). Apesar das diferentes culturas e períodos em que foram compostos, estes textos possuem a mesma matéria prima, o Mito, e suas personagens centrais compartilham uma perda similar: a morte das consortes, tentando reavê-las sem sucesso.

A similitude dos mitos já foi assinalada por muitos escritores<sup>1</sup>, dos quais se destaca Varley (2000: 12): “O vistoso Izanagi, num encadeamento surpreendentemente similar àquele da lenda de Orfeu e Eurídice, foi buscá-la, mas tão estarecido com a aparência do corpo decadente e infestado de vermes de Izanami ficou, que recuou às pressas”<sup>2</sup>. Não obstante as valorosas contribuições, o tema ainda não recebeu o tratamento devido.

Desse modo, serão analisadas as concepções relativas ao *post mortem* das culturas romana e japonesa, assim como a religiosidade que as reveste; quando pertinente, serão apontadas contribuições anteriores de outros povos. Elementos serão deduzidos da topografia das regiões, compreendidas por vezes como moradas dos mortos, de modo a verificar a possibilidade da existência de um portador de civilização responsável pela emergência de uma nova ordem ao mundo.

A comparação favorece consideravelmente o processo de construção do conhecimento, enquanto momento da atividade cognitiva. Mediante um tipo de raciocínio comparativo, é possível “descobrir regularidades, perceber deslocamentos e transformações, construir modelos e tipologias, identificando continuidades e descontinuidades, semelhanças e

---

<sup>1</sup> Eliade (2000: 196), notável cientista das religiões, também percebe o pormenor: “Morta, Izanami desce às profundezas da terra. O marido, Izanagi, parte à sua procura, como Orfeu que desce aos Infernos para reencontrar Eurídice.”

<sup>2</sup> Tradução nossa da obra em inglês escrita nestes termos: “*The ostensibly gallant Izanagi, in a sequence of the myth startlingly similar to the legend of Orpheus and Eurydice, went to fetch her but was so repelled by the appearance of Izanami’s decaying and maggot-infested body that he hastily retreated.*”

diferenças, e explicitando as determinações mais gerais que regem os fenômenos sociais” (SCHNEIDER & SCHMITT, 1998: 1).

Ela é capaz de romper com a singularidade dos eventos por meio de leis que tentam explicar o social. Longe de ser um fim em si mesma, é antes um instrumento através do qual pode-se ver mais objetivamente pelo contraste de elementos (CARVALHAL, 1991: 11) e, enfim, formular questões que englobam os elementos em jogo (literários ou artísticos) e também o que os ampara (o cultural, por extensão, o social).

Utiliza-se, neste estudo, as edições da Oxford University Press e da Loeb Classical Library para a perquirição dos mitos descritos nas *Geórgicas* e nas *Metamorfoses*, respectivamente. Adota-se, para a perscrutação do mito presente no *Kojiki*, o sistema de romanização Hepburn ou *Hebon-shiki*, criado pelo médico missionário James Curtis Hepburn (1815-1911), pois é amplamente empregado por japoneses e ocidentais em suas pesquisas acadêmicas (BOIKO, 2017: 39 e TASHIRO, 2016: 11).

A aplicação deste sistema implica a representação no plano gráfico dos sons do idioma japonês com base no alfabeto latino, conforme pronúncia inglesa (MICHAELIS, 2000) e, então, algumas observações devem ser apresentadas aos falantes de língua portuguesa a respeito da pronúncia.

- “w” e “y” são semivogais;
- “e” e “o” possuem timbres fechados;
- “ge” e “gi” pronunciados com [g];
- “s” corresponde a um som desvozeado, mesmo em posição intervocálica;
- “sh” pronunciado como [ʃ];
- “ch” deve ser lido como [tʃ];
- “h” sempre produzido com som aspirado;
- “r” expresso como [r];
- “j” pronunciado como [dʒ]

- o alongamento do som das vogais é indicado com o diacrítico mácron ( ¯ ) sobre elas, gerando assim *ā*, *ē*, *ī*, *ō* e *ū*.

As palavras japonesas assimiladas ao vocabulário português em voga no Brasil são escritas na forma aportuguesada (Xintoísmo, por exemplo). Exceção se faz às citações diretas, pois a romanização adotada pelo autor sempre será respeitada, assim como suas traduções.

Toda obra que apresente palavras já romanizadas no título, manterá sua organização. Porém, caso o título esteja em japonês, a romanização ocorrerá de acordo com o sistema Hepburn. Logo, os nomes de autores e livros serão citados apenas em versão romanizada. Os nomes próprios seguirão a convenção (sobrenome e nome).

## **2. Semelhanças e dessemelhanças entre a locomoção de Orfeu ao Hades e a de Izanagi ao *Yomi***

Os mitos de Orfeu e Izanagi desembuam harmonia em relação a alguns aspectos, principalmente no que toca ao empenho para resgatar um ser caro que se ausenta devido à morte precoce e a permissão crucial de deuses que impõem a restrição visual para a remição das almas que, entretanto, é desrespeitada, atizando um desfecho infausto aos seres masculinos.

No primeiro caso, reporta-se àquele que algumas variantes indicam como filho do deus-rio Éagro e da musa Calíope ou, congruente a outras, do deus Apolo e demais musas, como Clio e Polímnia.<sup>3</sup> Associações tais reforçam a ideia de Orfeu como o protótipo mítico do músico prodigioso, que expõe os exemplos da repercussão de sua arte sobre distintos âmbitos do universo, como a fauna e a flora, os deuses infernais (com base no relato da descida ao Hades) e os homens, (por excelência, na expedição dos Argonautas).

---

<sup>3</sup> Para Commelin (1947, p. 197), Orfeu é filho de Éagro e da musa Calíope, mas para Bulfinch (2004, p. 224), a paternidade viria do deus Apolo. Brandão (II, 147) explica que esta alternância se deve a motivos político-religiosos.



Neste trabalho, contemplar-se-á somente o que toca ao segundo âmbito mencionado, no qual se reproduz o canto de Orfeu suplicando para ter Eurídice de volta. Um elemento importante é o alcance da súplica que comove até mesmo as almas do reino de Plutão: certamente, este é um dos mitos com mais referências ao sentimento das almas no mundo subterrâneo da extensa literatura latina.

Graças a alusões de diversos autores, como Píndaro com *Odes Píticas*; Ésquilo com *Agamêmnon*; Eurípedes com *Alceste*, *As Bacantes*, *Ifigênia em Áulide* e *Reso*<sup>4</sup>; Diodoro Sículo nos seus livros I, III, IV e V; Conon com *Narrações*; Higino com *Fábulas* e *Astronomia Poética*; Eratóstenes com *Catasterismos*; Pseudo-Apolodoro com *Biblioteca*<sup>5</sup> e; Pausânias nos seus livros I, II, III, V, VI, IX e X, a triste história da personagem se difunde.

Contribuindo para as referências do período clássico e arcaico ao “cantor mágico, meio homem meio deus, capaz de manipular toda a natureza por meio de sua canção”, segundo Krausz (2007: 157), também recorda-se de Sérvio com *Comentários dos poemas de Virgílio*; Estobeu com *Florilégio*; Estrabão com seu livro VIII; Apolônio de Rodes com *As Argonáuticas*, além dos fragmentos de Íbico e Simônides.

No entanto, são nas *Geórgicas* de Virgílio, poema didático disposto em versos hexâmetros ao longo de quatro cantos, que veiculam ensinamentos a respeito dos cuidados com o gado, as abelhas e o cultivo da terra, e nas *Metamorfoses* de Ovídio, poema escrito em versos hexâmetros ao longo de quinze livros, nos quais são descritas muitas histórias de espécies que sofrem mutação, visto um herói competente o bastante para cumprir o impensável por seu amor.

Se tem postulado a existência de um poema tardo-helenístico<sup>6</sup> que contaria a história de Orfeu e Eurídice numa forma quase canônica (isto é, com o desafortunado final da perda de Eurídice), o qual seria a fonte dos relatos de Virgílio e Ovídio. Segundo Bowra (1952:

---

<sup>4</sup> Esta tragédia, de acordo com eruditos contemporâneos, não é de Eurípedes.

<sup>5</sup> Apolodoro de Atenas não pode ter escrito este livro por razões cronológicas, como demonstra Carl Robert em *De Apollodori Bibliotheca*. Dissert., Berlin, 1873.

<sup>6</sup> Bowra (1952: 113-125) tenta reconstruir o conteúdo deste poema perdido, baseando-se nos pontos comuns e nas divergências entre os poetas romanos que contam o mito, e o data da primeira metade do século I a.C.. Gruppe (1965: 1159), postula a existência de um poema alexandrino, que contaria a versão canônica e que com o decorrer do tempo teria obscurecido as anteriores.

113), é pouco provável que Virgílio tivesse concebido este final, dado o seu tratamento alusivo, praticamente familiar. Tampouco, para este pesquisador, Ovídio teria como fonte o poema de Virgílio, uma vez que parece utilizar um poema mais amplo.

No segundo caso, explana-se acerca de Izanagi, um dos deuses primordiais que se junta a sua irmã para formar o sétimo casal da linhagem dos espíritos celestes, do qual dimanam as ilhas japonesas e outros deuses.<sup>7</sup> O mito cosmogônico revela que o céu e a terra, Izanagi e Izanami<sup>8</sup>, criam uma ilha chamada Onogorojima, pois o universo ainda não possuía forma. Para tal proeza a díade excelsa mergulha a lança Nuhoko nas águas e, no local, se estabelece para procriação.

Essa narrativa se encontra no *Kojiki* (古事記), ou Relatos de Fatos do Passado, datado do ano 712 d.C.. Segundo a tradição, o Imperador Temmu<sup>9</sup> (673 d.C. a 686 d.C.)<sup>10</sup> ordena o início dos trabalhos de pesquisa e coleta de fontes orais e escritas<sup>11</sup> para a constituição do

---

<sup>7</sup> Na mitologia de Izumo, Ōkuninushi e Sukunahikona, ao invés de Izanagi e Izanami, criam a terra. Alguns comentadores declaram que Ōkuninushi retoma o trabalho de criação que é interrompido na morte de Izanami. Todavia, uma interpretação mais viável é a de subsistência de dois mitos de criação distintos. Originalmente, Ōkuninushi e Sukunahikona pertenceriam ao mundo mitológico de Izumo; Izanagi e Izanami ao de Yamato. Os primeiros teriam sido incorporados à mitologia dominante de Yamato, com a qual eles não tinham conexão, como uma concessão ao orgulho do povo de Izumo. O *Kojiki*, dessa forma, incorpora os dois mitos, que ocasionalmente não coincidem.

<sup>8</sup> Não raras vezes, Izanagi e Izanami são associados ao *yang* e *yin*, denunciando as influências taoístas que o mito recebe ao longo do tempo. Cf. NUMAZAWA, Franz Kiichi. *Die Weltanfänge in der japanischen Mythologie*. Paris, Lucerna, 1946, p. 41 e segs..

<sup>9</sup> Na verdade, a intenção deste soberano era criar as bases da unificação histórica e ideológica interna, nas quais o primeiro estado japonês centralizado se apoiaria. Também queria justificar a distribuição do poder, a posição e o prestígio da corte e das famílias mais nobres dentro da camada dominante. Cf. MIETTO, L. F. M. R. *Estudo Contrastivo da Imagem da Morte Através da Leitura das Narrativas Históricas Gregas e Japonesas*. São Paulo: Estudos Japoneses nº 14, 1994, p. 48-49.

<sup>10</sup> As datas ao lado dos nomes se referem ao período de governo.

<sup>11</sup> De acordo com Philippi (1983, p. 8-9), as fontes que serviram de base para a confecção do *Kojiki* são de ordem genealógica, como: *Sumera-mikötō nō pi-tugi* (*Imperial Sun-Lineage* ou Linhagem do Império do Sol); *Teiki* (*Imperial Chronicles* ou Crônicas Imperiais); *Senki* (*Former Chronicles* ou Crônicas do Passado); e, de ordem historiográfica, como: *Saki-nō-yō nō puru-götō*, também conhecido como *Sendai Kuji* (*Ancient Dicta of*

*Kojiki* e incumbe um membro<sup>12</sup> de sua corte de memorizá-las. Décadas após a morte do soberano, esse subordinado por ordem da Imperatriz Gemmei<sup>13</sup> (707 d.C. a 715 d.C.) finalmente transmite tudo a Futo no Yasumaro<sup>14</sup>, o funcionário do governo encarregado de compilar o material.

A primeira parte do livro abrange desde a criação do universo e do arquipélago japonês, explicando a origem dos deuses e suas subsequentes gerações, até a posse do lendário Imperador Jimmu (660 a.C. a 585 a.C.). A segunda parte cobre do reinado deste imperador até o reinado do Imperador Ôjin (270 d.C. a 310 d.C.). A terceira parte inicia com o Imperador Nintoku (313 d.C. a 399 d.C.) e termina com a Imperatriz Suiko (592 d.C. a 628 d.C.)<sup>15</sup>, num total de trinta e três ocupantes do trono imperial.<sup>16</sup>

Provas arqueológicas, como estátuas, templos e desenhos, indicam que os mitos são conhecidos devido a tradições orais anteriores aos registros escritos. Vale lembrar que, esses

---

*Former Ages* ou Relatos da Idade Antiga); *Honji* (*Fundamental Dicta* ou Relatos da Origem); *Kuji* (*Ancient Dicta* ou Relatos da Antiguidade).

<sup>12</sup> Essa pessoa seria Hieda no Are ou Ieda no Are, da qual não se conhece quaisquer detalhes, apenas que seria uma cortesã (*toneri*) do Imperador Temmu, no fim do século VII d.C.. Sobre o sexo dessa pessoa, não há consenso entre os pesquisadores. Keene (1983: 104 e segs.), por exemplo, apresenta argumentos que levam à conclusão de que Hieda no Are seria uma mulher, provavelmente uma xamã. Philippi (1983: 611), entretanto, assegura que o termo *toneri* designava um servo masculino que cuidava do imperador ou de príncipes. A questão segue alvo de profusas discussões.

<sup>13</sup> Ela teria a intenção de fixar a genealogia imperial e provar a origem divina de sua linhagem, quando retoma o projeto iniciado pelo Imperador Temmu. Com tal perspectiva, surge o livro que reúne histórias de eras antigas e documenta a origem da família imperial e de seus aliados, no período em que o Japão se estabelecia como nação.

<sup>14</sup> Também é conhecido por Ô no Yasumaro. Nobre que acata aos pedidos da imperatriz e escreve as lembranças de Hieda no Are relativas às origens do Japão. Em seu túmulo, foi descoberto um sarcófago de madeira que media 0,85 x 0,40 x 0,42 m e uma placa com diversos caracteres chineses (FRÉDÉRIC, 2008: 311).

<sup>15</sup> O primeiro tomo é chamado de *Kamitsumaki* (上巻), ou “Primeiro volume”, o segundo de *Nakatsumaki* (中巻), ou “Volume do meio”, e o terceiro de *Shimotsumaki* (下巻), ou “Volume inferior”. Todos apresentam um sistema híbrido de escrita, isto é, a utilização de ideogramas chineses que ora têm seus valores semânticos aproveitados, ora fonéticos, conferindo uma estruturação própria a mais antiga crônica preservada do Japão.

<sup>16</sup> Cf. MIETTO, L. F. M. R. *Estudos Preliminares acerca do processo de elaboração da obra Kojiki*. São Paulo: Estudos Japoneses nº 13, 1993, p. 99-100.

registros escritos não se referem a uma religião unificada e sim, a um conjunto de práticas associadas, por exemplo, às colheitas e à influência das estações do ano.

Além disso, elas também corroboram a crença de uma vida além da terrena ao serem encontrados em escavações, túmulos com objetos pessoais dos defuntos que abrangem desde a Idade do Bronze à Idade do Ferro para os povos das penínsulas banhadas pelo mar Mediterrâneo e, túmulos pertinentes ao Período Yamato, para os nipônicos.

De fato, pensar na existência *post mortem* é uma das grandes inquietações da humanidade. Em profusas culturas, verifica-se uma idealização acerca do lugar para o qual as almas se encaminhariam, depois de abandonar seus receptáculos mortais atordoados por doenças, ferimentos fatais ou vencidos pela força incontestável do tempo. Os componentes que estruturam esse lugar variam culturalmente e até mesmo dentro de uma mesma cultura.

A mitologia japonesa fornece duas visões de mundo: uma vertical e uma horizontal, relacionadas ao espaço. De acordo com Matsumura (2006: 132), a visão de mundo vertical<sup>17</sup> aponta para um universo de três estâncias: *Takamagahara* ou “O Alto Plano Celeste”, *Ashihara no nakatsukuni* ou “Terra Central das Planícies de Cana” e *Yomi no kuni* ou “Terra da Escuridão”<sup>18</sup>. Elas não estão separadas uma da outra, mas conectadas através do *axis mundi*, conhecido por Ame no mihashira e situado na primeira ilha criada pelo casal divino.

O território japonês é referido como *Ashihara no nakatsukuni*, significando “Terra Central das Planícies de Cana”, nesse sentido mesmo de intermediação entre a abóbada celeste de *Takamagahara* e a subterrânea terra de *Yomi*. Dessa forma, muitos comentadores

---

<sup>17</sup> A visão de mundo horizontal, de acordo o autor, está focada no trajeto do sol. No Monte Miwa, na cidade de Sakurai, prefeitura de Nara, existem copiosos santuários dedicados a adoração do nascer e do pôr do sol em momentos de mudança sazonal, algo inteiramente conectado aos ritos de Amaterasu-ōmikami. Hara (2003: 88), no entanto, descreve de outra forma este segundo tipo de visão cosmológica. Ele explica que a visão horizontal abarca duas dimensões com *Tokoyo* (o mundo onde residem os espíritos purificados dos mortos) e o mundo da espécie humana. A localização de *Tokoyo*, no entanto, é incerta — talvez esteja muito além do mar, ideia profusamente difundida em Okinawa, sendo o lugar conhecido por *niraikanai*, ou em terra firme mesmo.

<sup>18</sup> Com efeito, *Yomi no kuni* é um mundo mítico que apresenta problemas não vistos no restante da literatura japonesa, nem mesmo em uma obra literária de fundamental importância para a história antiga como o *Nihon Shoki* (日本書紀), ou “Crônicas do Japão”. Considerações a respeito da terra de *Yomi*, nesse momento de formação cultural, política, econômica e social do Japão, devem ser limitadas ao primeiro tomo do *Kojiki*, o *Kamitsumaki*.

concordam em considerar a terra de *Yomi*<sup>19</sup> localizada abaixo da terra, *Takamagahara* no céu e *Ashihara no nakatsukuni* na terra.<sup>20</sup>

O *Yomi* pode ser interpretado como o mundo dos mortos (SHARMA, 2015: 30). Assim, dentre a diversidade de teorias e interpretações dadas por estudiosos, uma das mais comuns é a de que a alma se dirigiria ao *Yomi*. Muraoka (1964, p. 23) afirma: “O *Yomi* era o lugar odiado e poluído para onde as almas iam depois da morte”.<sup>21</sup>

Philippi (1983, p. 642), por sua vez, equipara o *Yomi* a uma espécie de Hades japonês e assegura que esta é a terra subterrânea dos mortos, na qual Izanagi adentra para buscar sua falecida esposa, Izanami. No glossário da versão traduzida do *Kojiki*, feita por ele, há uma nota explicando que o termo *Yomi* é amiúde escrito com os ideogramas para “*yellow spring*”<sup>22</sup>, uma expressão chinesa para a terra além-túmulo.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> A mitologia japonesa está sistematizada em obras como o *Kojiki* e o *Nihon Shoki*. Cada uma delas tem sua estrutura individual e, assim, um mundo mítico próprio. Nesse sentido, deve-se concordar que a terra de *Yomi* não é realmente uma parte do universo de *Nihon Shoki* (KŌNOSHI, 1984: 58), visto que são raras as referências a ele. De acordo com o autor, não se pode encontrar o episódio relativo à visita de Izanagi à terra de *Yomi*, tampouco o conflito com Izanami, em nenhum lugar desta composição, exceto em variantes que não devem ser conectadas a sua estrutura principal. Isso pode indicar que o local não tinha proeminência no mundo mítico que se pretendia construir no *Nihon Shoki*. Em contrapartida, o *Kojiki* é claramente destinado a construir um mundo mítico que o incorporaria.

<sup>20</sup> Veja os estudos *Kojiki zenchūshaku* de Kurano Kenji pela Tokyo Sanseidō, vol. 2, 1974 e *Kojiki chūshaku* de Saigō Nobutsuna pela Heibonsha, vol. 1, 1975.

<sup>21</sup> Tradução nossa da obra em inglês escrita nestes termos: “*Yomi was the hated, polluted place where souls went after death*”.

<sup>22</sup> *Yomi* pode ser escrito como: 黄泉 ou 夜見. O significado dos dois primeiros ideogramas é “fonte amarela”, uma vez que 黄 significa “amarelo” e 泉, “nascente”. Terado (2013: 217), ao explicar o sentido desses caracteres, afirma que a cor amarela simboliza a terra. Os dois últimos ideogramas significam 夜 “noite” e 見 “ver”, provavelmente por causa da escuridão deste espaço. A palavra *Yomi*, com efeito, pode derivar de *yami* (treva) ou *yama* (monte, montanha), reforçando o negrume característico do lugar, conforme Tsuda (1963, vol. 2, p. 404) *apud* Kamstra (1967: 435).

<sup>23</sup> Philippi se expressa precisamente do seguinte modo: “*the japanese Hades or Sheol a subterranean land of the dead which Izanagi visits in his search for his deceased wife Izanami. Yomi is consistently written with the ideographs ‘yellow spring’, a Chinese expression for the land beyond the grave*”.

Motoori (I, 274-275) *apud* Philippi (1983, p. 642) faz a confiante interpretação a respeito desta terra: “É a terra para onde os homens vão viver quando morrem”; “[...] parece ser um lugar de escuridão”; “[...] é uma terra nas regiões inferiores... O corpo se torna um cadáver sem vida e claramente permanece no mundo visível, mas as almas vão para a terra de *Yomi*... Os nobres, as pessoas comuns, os bons e os maus, quando morrem, vão todos para a terra de *Yomi*”.<sup>24</sup>

A base dessa teoria está na seguinte passagem: “Então, desejoso de rever essa sua mulher, Izanamino Mikoto, seguiu-a até o país de *Yomi*” (Trad. MIETTO, 1996: 102). Kōnoshi (1984: 60), entretanto, postula que há uma má aplicação do mito e defende a teoria de que a visita ao *Yomi* reflete antigas práticas funerárias em câmaras subterrâneas de pedra<sup>25</sup>. O arqueólogo Gotō Shuichi (1947, p. 11-21) *apud* Philippi (1983, p. 61), argumenta que as práticas funerárias são do sexto, sétimo e primeira metade do século oitavo.

Conforme Kōnoshi (1984: 60), a mesma passagem também é o alicerce de outra teoria, que possui como um dos seus primeiros defensores Tsugita, em 1924, com *Kojiki shinkō*, pois este estudioso interpreta a “porta” do corredor através do qual Izanami cumprimenta Izanagi<sup>26</sup> como a pedra que teria bloqueado a entrada para o túmulo, sendo o “corredor” o caminho de entrada para o túmulo.

Por vias equivalentes, Mietto (1996: 102) sustenta a interpretação de que a câmara onde a deusa repousa seria o *genshitsu*, compartimento ligado ao exterior através do *sendô*, representado no mito pela ladeira de Yomotsuhira e ambas as partes formariam o corredor horizontal (*Yokoanashikisekishitsu*) da complexa estrutura.

---

<sup>24</sup> Tradução nossa dos seguintes excertos em inglês: “[it] is the land where men go to live when they die”; “[...] it appears to be a place of darkness”; “[...] it is a land in the nether regions... The body becomes a lifeless corpse and plainly remains in the visible world, but the souls go to the land of *Yomi*... The noble, the common, the good and the bad when they die all go to this land of *Yomi*”.

<sup>25</sup> Para uma melhor descrição a respeito dessas câmaras subterrâneas, veja artigo de J. E. Kidder Jr., *Japan before Buddhism*. London: Thames and Hudson, 1959, p. 145-192.

<sup>26</sup> De acordo com Philippi (*ibid.*, p. 58), Izanami é enterrada no Monte Hiba, a fronteira entre a terra de Izumo e a terra de Hahaki, por Izanagi. Conquanto, uma variante do *Nihon Shoki* relate que o enterro ocorra na aldeia de Arima, em Kumano, na terra de Kii.

Matsumura (II, 398) *apud* Philippi (1983, p. 61) conclui que é patente a existência de uma terra separada, destinada aos mortos, e ratifica que os antigos japoneses consideram a morada dos mortos como sendo, não uma terra subterrânea, mas um lugar no fundo das cavernas ou nas montanhas.

Todas as interpretações mencionadas são importantes para o entendimento do mito, com sua linguagem simbólica, na qual é recorrente a presença de metáforas. De modo algum elas implicam diferentes níveis de racionalidade, na verdade, são igualmente válidas e não necessariamente se anulam.

Quanto à divindade que administra as terras, nas quais poluições e demônios são originados<sup>27</sup>, de acordo com o *Kojiki*, há inconsistências sobre sua identidade e sua quantidade. Segundo a passagem: “*Porém, como desejais meu regresso <ao mundo visível>, peço-vos alguns momentos para consultar os deuses de Yomi*” (Trad. MIETTO, 1996: 102-103), há anônimos deuses ou deus do *Yomi*, — em japonês, a palavra *kami*, que frequentemente é traduzida por deus, pode estar no singular ou no plural —, de quem Izanami é subordinada.

Posteriormente, entretanto, Izanami<sup>28</sup> é também nomeada de “Grande Divindade de *Yomi*”<sup>29</sup> (Yomotsu-ōkami). Tsuda (1963, vol. 1, p. 400-403) *apud* Philippi (1983, p. 62) escreve que isso reflete um estado de confusão acerca da natureza de *Yomi*. De todo modo, o excerto também alvissara a chance de um eventual efúgio do local, o que significaria que a morte da deusa, até aquele momento, seria apenas provisória.

De acordo com Holtom (1938: 112-113), ao passar por esse processo comutativo, Izanami<sup>30</sup> assume o duplo caráter de deusa do mundo superior e governante do mundo

---

<sup>27</sup> Cf. Philippi (*ibid.*, p. 400).

<sup>28</sup> No *Nihon Shoki*, no *norito* e também no *Kojiki*, Izanami é retratada como a regente do mundo dos mortos, enquanto Izanagi figura como o regente do mundo dos homens. Cf. Philippi (*ibid.*, p. 62).

<sup>29</sup> Cf. Mietto (1996, p. 105).

<sup>30</sup> Propõe-se, neste trabalho, uma sucessão divina no governo do inframundo japonês. Considera-se a existência de deuses ou deus responsável pelo lugar, aos quais Izanami teria sucedido após a morte. Ela, por seu turno, teria cedido o poder ao filho, Susanō, divindade relacionada às tempestades e aos mares. Cf. Philippi (1983, p. 71).

inferior, funções que são tipicamente reconhecidas como pertencentes às maternas figuras da terra.

Nesse sentido, mesmo com o descompasso mostrado, é inegável a emergência de um desígnio divino que deveria ser cumprido por Izanagi para o resgate de Izanami. Afirma-se que, primeiro por não atender à solicitação de sua esposa, uma deusa que deveria ter sido ouvida e respeitada, e depois pela série de ações defensivas que protagoniza ao fugir de *Yomi*, torna a morte de sua consorte irreparável.

Diante do exposto, para essas civilizações arcaicas existiria somente um lugar, onde todas as almas repousariam sem distinções de gênero, faixa etária, nível de conhecimento, terra materna, condições financeiras ou aparência física e lá não seriam julgadas por quaisquer atitudes tomadas antes do sono eterno.

A princípio, para os habitantes do Lácio a alma se encaminharia ao Hades, um imenso abismo<sup>31</sup>. No século VI a.C., é regularmente descrito como subterrâneo, e no século V a.C., a maioria dos elementos familiares do local se fixam. Mais tarde, sucede uma nítida mudança escatológica em relação ao destino de algumas almas privilegiadas, como as dos heróis. Partindo da descida de Orfeu aos Infernos<sup>32</sup>, são inauguradas novas escatologia e teogonia na Grécia antiga, reestruturando inclusive a topografia do mundo dos mortos.

Orfeu, a fim de trazer Eurídice de volta à vida, sai da Trácia em direção ao Tênaros, entrada para o reino dos mortos, o que significa que cruza grande extensão das regiões gregas. Consoante Felton (2007: 92), os gregos suspeitariam de que algumas grutas ao sul da Grécia e da Itália fossem portas de acesso para o submundo, como a indicada, na região meridional do Peloponeso. Passada essa atribulação preliminar, o poeta percorre os longos caminhos dos Infernos, onde em geral reinam o medo e a escuridão.

---

<sup>31</sup> O reino de Plutão é tão grande que as almas e as divindades que o habitam cobrem uma porção do mundo tão vasta quanto aquelas do Olimpo ou dos mares (cf. Brandão, I, 363). Em *Teogonia*, vv. 740-741, é descrito como: “Vasto abismo, nem ao termo de um ano atingiria o solo quem por suas portas entrasse...” (Teogonia: A Origem dos Deuses – Hesíodo. *Estudo e tradução* Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 3ª edição, 1995). Nesse sentido, Hesíodo é um dos primeiros a localizar o Hades abaixo da superfície da terra.

<sup>32</sup> Um dos textos que sugerem a descida do herói ao Hades como ponto de partida de revelações órficas é o de Plutarco, *De sera numinis vindicta*, 566b.



Entrando até mesmo nas gargantas do Tênaros,  
 nos profundos portões de Plutão,  
 e no bosque coberto de horror sombrio,  
 visitou os Manes, seu tremendo rei,  
 e os corações incapazes de ceder aos rogos humanos.  
 (VIRGÍLIO, *Geórgicas*, Canto IV, vv. 467-470,  
 tradução nossa).<sup>33</sup>

Há registros de que na Grécia, por volta do século VI a.C., uma religião de mistérios, que convive com a religião oficial da *pólis*<sup>34</sup>, credita Orfeu como seu fundador. De acordo com Oliveira (2004, p. 10), a viagem o teria instruído nos conhecimentos do mundo inferior e da morte, dando-lhe condição para interferir no círculo de reencarnações.

Dada a necessidade de uma autoridade que legitime o conteúdo doutrinal, não há candidato mais indicado que Orfeu. Ele pode se converter sem dificuldade no representante de uma corrente religiosa que se aparta da rigidez do culto civil por apresentar desde o princípio as características típicas do herói civilizador<sup>35</sup>, se opondo aos aspectos cruentos de outros cultos religiosos (JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, 2008: 702).

---

<sup>33</sup> *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis, / et caligantem nigra formidine lucum / ingressus Manisque adiit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda.*

<sup>34</sup> Restos de papiro confirmam a tese de que a religião não deve ser ignorada na época clássica, ainda que sua representatividade maior tenha ocorrido no período helenístico, como comenta Vernant (1992, p. 87): “Essa corrente religiosa, na diversidade das suas formas, pertence, quanto ao essencial, ao helenismo tardio ao longo do qual assumirá maior amplitude. Mas muitas descobertas recentes vieram confirmar a opinião dos historiadores convencidos de que seria preciso dar-lhe um lugar na religião da época clássica”.

<sup>35</sup> Conforme Jiménez San Cristóbal (2008: 702), na história de Orfeu se encontram muitas das características do herói: origens sobre-humanas, conquistas maravilhosas, morte misteriosa e renome excepcional. Através da transmissão de doutrinas e ritos, ele teria proporcionado aos gregos elementos de civilização. Cf. LINFORTH, I. M. *The Arts of Orpheus*. Berkeley: University of California Press, 1941, p. 35.

Os conhecedores da doutrina filosófica e religiosa dividem o Hades<sup>36</sup> em três regiões distintas: o Tártaro é a mais profunda, a medial, o Érebo e a mais alta, os Campos Elíseos. Como assinala Brandão (I, 375), os dois primeiros níveis são destinados aos tormentos das almas que purgam suas penas, havendo uma clara gradação entre eles quanto aos castigos aplicados: os do Tártaro são muito mais violentos que os do Érebo.

Ainda conforme o autor, os Campos Elíseos são destinados às almas que, tendo passado pelas penas dos níveis anteriores, aguardam o retorno. Existe, então, a garantia de uma vida feliz no Além, onde a música é marcada por suavidade e beleza, e que, no plano somático, está ligada ao estado de embriaguez e de delírio para os iniciados.

A este respeito, Boyancé (1936 = 1972: 35) considera o mito de Orfeu uma glorificação da música. Robbins (1982: 3 e 19), por seu turno, assinala que há três facetas na personagem: músico, amante e sacerdote, aspectos que correspondem aos três temas que governam as variantes do mito, segundo Segal (1978 = 1989: 2): a arte, o amor e a morte.

Um apontamento unânime estabelecido pela tradição é o poder do canto<sup>37</sup> de Orfeu, tão fascinante que as árvores e demais plantas se curvam em sua direção, as pedras o seguem,

---

<sup>36</sup> A topografia do Averno, no canto VI da *Eneida* de Virgílio, vv. 548-874, é muito elucidativa. Nessa narrativa, a descida à mansão dos mortos do herói Enéias é precedida de uma consulta à sacerdotisa pítica de Cumas, que orienta seu acesso ao submundo. Enéias, acompanhado da Sibila, empreende a travessia de um dos afluentes e do próprio Aqueronte, subindo na barca de Caronte. No outro lado deste rio está Cérbero e a entrada propriamente dita do Averno. Não longe dali estão os bebês que feneceram logo após o parto, os inocentes condenados injustamente, os suicidas e, pelos Campos das Lágrimas, se encontram os que foram consumidos por um triste amor. Mais adiante, Enéias chega aos últimos campos, onde estão os heróis que se ilustraram na guerra e ele se recorda de antigos amigos. Então, a estrada se bifurca: a da direita vai ao palácio de Plutão, e é o caminho para os Campos Elíseos; a da esquerda conduz ao Tártaro. Nos Elíseos, bem ao fundo do vale, num bosque afastado, vê o rio Letes e uma multidão de almas que, como um enxame de abelhas, ocupa as margens. Elas estão destinadas a habitar novos corpos e, para retornarem, bebem das águas do rio Letes.

<sup>37</sup> *Cano* é o verbo que por vezes designa a ação de Orfeu, como se atesta em Virgílio, *Geórgicas*, IV, 466; e, Ovídio, *Tristes*, IV, 1, 17-18. Um dos *nomina actionis* derivados de *cano*, ou seja, pertencente à mesma família lexical, é *cantus*, que se documenta em Virgílio, *Geórgicas*, IV, 471; e, Ovídio, *Metamorfoses*, XI, 15. Outro *nomen actionis*, derivado da raiz de *cano* mais frequente que o anterior, é *carmen*. Encontra-se em Virgílio, *Éclogas*, IV, 55; *Geórgicas*, IV, 510; Ovídio, *Amores*, III, 9, 22; *Metamorfoses*, X, 16 e 147; *Metamorfoses*, XI, 1 e 45.

até os animais mais ferozes reúnem-se à sua volta, tornando-se mansos e dóceis<sup>38</sup>. Frente ao que pode ser chamado de perturbações, Orfeu, com benevolência, conduz a ordem.

Virgílio, em *Geórgicas*, IV, 471 e ss., refere-se à comoção que desperta Orfeu nos ouvintes humanos que estão numa situação muito especial, já falecidos. Os dotes do músico transcendem a fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos, no sentido de que também os mortos são sensíveis à arte de Orfeu. Há a extrapolação daquilo que Orfeu consegue no plano da sociedade humana ao plano dessa sociedade paralela, que é o mundo subterrâneo<sup>39</sup>.

Mas com o canto, as sombras comovidas e  
os tênues espectros privados de luz  
íam das sedes ínfimas do Érebo em multidões como  
pássaros que se abrigam aos milhares na floresta, quando  
a noite ou a chuva de inverno os conduz para as montanhas;  
mães, varões defuntos, corpos sem vida dos heróis  
magnânimos, meninos, virgens e jovens  
colocados nas piras ante os olhos dos pais.

(VIRGÍLIO, *Geórgicas*, Canto IV, vv. 471-477,

---

<sup>38</sup> O instrumento de cordas que acompanha o canto é denominado de *cithara*, como em Virgílio, *Eneida*, VI, 120; Ovídio, *Metamorfoses*, XI, 18; *lyra* em Ovídio, *A Arte de Amar*, III, 321; *Metamorfoses*, XI, 11, 50 e 52; *fides* em Virgílio, *Eneida*, VI, 120 e *testudo* em Virgílio, *Geórgicas*, IV, 464. De acordo com fontes arqueológicas e representações iconográficas preservadas, era fabricado com madeira e partes de animais. Pesquisadores, tais como Svenbro (1992: 147), sugerem a existência de traços de magia simpática entre a lira, os animais e as plantas, ou seja, um tipo especial de relação entre a matéria-prima do artefato e a natureza — como se substâncias iguais ou, ainda, de origem comum se atraíssem.

<sup>39</sup> Na *Eneida*, nos versos 119 e 120 do livro IV, a memória de Orfeu é cantada: *Si potuit manis accersere coniugis Orpheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris* (Se Orfeu pode buscar os Manes da esposa, confiando nas cordas da cítara trácia e nos cantos). Posteriormente, nos versos 645-647 do mesmo livro, Orfeu é apresentado como citaredo no mundo subterrâneo.

tradução nossa).<sup>40</sup>

Junto ao exemplo de seres humanos defuntos está o das aves. E, conforme o verso 483 do livro IV das *Geórgicas*, Orfeu amansa também o monstro infernal, Cérbero: [...] *tenuitque inhians tria Cerberus ora* (desejando abrir, Cérbero conteve as três bocas). Não resta dúvida de que os prodígios de Orfeu se estendem do mundo dos vivos ao mundo dos mortos.

Exerce Orfeu seus encantamentos sobre a roda em que está preso Ixião, roda que se susta, de acordo com o verso 484: *atque Ixionii vento rota constitit orbis*<sup>41</sup> (e com o vento, a roda de Ixião parou o curso). O ablativo *vento*, entendido aqui como um ablativo de companhia, sugere que o vento que faz girar a roda deixa de soprar ante a música do cantor trácio.

A mesma influência sobre o mundo dos mortos tem Orfeu no relato de Ovídio<sup>42</sup>, segundo o qual o canto do protagonista dá lugar a uma trégua para os suplícios dos condenados. Ao exemplo da roda de Ixião, que já aparece em Virgílio no verso indicado acima, são adicionados os de Tântalo, Tício, Sísifo e das Danaides:

Enquanto falava palavras de tal natureza e tangia as cordas,

---

<sup>40</sup> *at cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum, / quam multa in foliis avium se milia condunt, / vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber, / matres atque viri defunctaque corpora vita / magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae, / impositique rogis iuvenes ante ora parentu;*

<sup>41</sup> Os comentadores mostram dissensão quando tentam tornar essa passagem inteligível em outras línguas. A tradução de Thomas (1988, vol. II) é discordante da exposta neste estudo, pois, para ele, “*the wheel was stopped in the wind*” (“a roda deteve-se no ar”). Way (1912) adota uma interpretação cômica a anterior com os seguintes versos: “[...] *as rung / The harp, and Ixion’s wheel on the wind all moveless hung*” (“[...] enquanto tocava a harpa, e a roda de Ixião no vento pendia imóvel”). Fairclough (1916), sem dúvida, é um dos que mais se aproxima da análise aqui exposta ao obter como resultado: “*the wind subsided, and Ixion’s wheel came to a stop*” (“o vento diminuiu, e a roda de Ixião veio a parar”).

<sup>42</sup> Em *Amores*, III, 9, vv. 21-22, Ovídio alude aos encantamentos da canção de Orfeu sobre as feras. O efeito dessa música é designado pelo verbo *obstipeo*, cuja raiz já havia aparecido em Virgílio, *Geórgicas*, IV, 481, se referindo ao mundo subterrâneo e às Eumênides.

as almas que não possuíam sangue choravam,  
 Tântalo não procurava a onda fugitiva, a roda de Ixião parou,  
 não arrancaram o fígado os abutres, as Danaides não cuidaram  
 das urnas e, em tua pedra sentaste, ó Sísifo.

(OVÍDIO, *Metamorfoses*, Canto X, vv. 40-44, tradução nossa).<sup>43</sup>

Em síntese, a poesia<sup>44</sup> de Orfeu é encantamento e sua eficácia, para além da inclinação natural do agente ou do primor com que executa essa arte, cumpre-se graças ao som. Ele pode se comunicar com o ambiente, porque é capaz de escutar e reproduzir seu ritmo, como assinala Bernabé (*apud* MOLINA, 1997, p. 289); em outros termos, falar-lhe em sua própria linguagem. Tal interpretação se apóia em uma concepção mágico-animista do mundo.

Esse pesquisador classifica a história de Orfeu como um mito, sobretudo, de transgressão, cujo protagonista intenta, através da música, atravessar as fronteiras entre o homem e a natureza ou, ainda, entre o homem e os deuses, num claro contraste entre mortalidade e imortalidade, já que Orfeu se encaminha ao mundo dos mortos para resgatar Eurídice, apesar de não conseguir, nessa ocasião, transpassar os limites entre a vida e a morte.

Também Detienne (1971: 20) disserta acerca do caráter transgressor de Orfeu, ainda que restrito à sua relação com Eurídice. A análise do estudioso, orientada a explicar a presença de Orfeu no canto IV das *Geórgicas*, em relação aos limites entre o selvagem e o cultivado, conclui que a voz de Orfeu — cujo caráter se associa ao mel — é capaz de romper isso.

---

<sup>43</sup> *Talia dicentem nervosque ad verba moventem / exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam / captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis, / nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.*

<sup>44</sup> Sobre a conexão entre poesia, música e encantamento mágico, consulte o livro de Jules Combarieu, *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*. Études de philologie musicale, vol. 3. Paris: A. Picard, 1909.

A fim de despertar a comiseração de Plutão e Prosérpina, divindades muito mais temidas do que adoradas, o herói aproxima-se de ambos e intercede pela ninfa amada. A seguir, parte da súplica engenhosamente escrita por Ovídio e posta pelo autor na boca de Orfeu como se tratasse de um discurso direto:

Quis ser capaz de suportar e não negarei que tentei:  
 o Amor venceu. Este deus é bem conhecido na região superior,  
 se é aqui também me pergunto. Mas suponho que seja, pois,  
 se a fama do antigo rapto não é falsa, o Amor também vos uniu.  
 Por estes lugares cheios de pavor, por este Caos imenso  
 e vasto reino silencioso, rogo: tenham de novo  
 os destinos apressadamente cortados de Eurídice.  
 Todos nós vos somos devidos; e embora  
 permaneçamos na superfície um pouco,  
 devagar ou rápido, aceleramos para uma morada.  
 Todos nós prosseguimos para este lugar, pois  
 é a nossa morada final, e vós tendes o mais duradouro  
 domínio sobre o gênero humano. Ela igualmente,  
 quando, já madura, tiver completado os justos anos,  
 será vossa por direito; reclamo apenas um empréstimo.  
 (OVÍDIO, *Metamorfoses*, Canto X, vv. 25-37, tradução nossa).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> *posse pati potui nec me temptasse negabo: / vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est; / an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse, / famaue si veteris non est mentita rapinae, / vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris, / per Chaos hoc ingens vastique silentia regni, / Eurydices, oro, properata retexite fata. / Omnia debetur vobis, paulumque morati / serius aut citius sedem properamus ad unam. /*

Sem dúvida, um dos fatores mais importantes para a argumentação se refere ao rapto de Prosérpina por Hades<sup>46</sup>, que tendo sido protagonizado pelo deus<sup>47</sup> ao qual coube a direção do mundo dos mortos, obviamente estimula uma identificação com a causa do cantor. Como já assinalado por Harley (2013: 62), é introduzida também uma *dubitatio*, que enfatiza a distância entre eles quanto às posições hierárquicas ocupadas; apenas os deuses têm certeza absoluta do que aconteceu.

Orfeu declara no começo da passagem haver uma desproporção entre seu desejo à tolerância e a força de Amor. O cerne da fala do vate recai sobre o amor, se opondo, em uma espécie de antítese implícita, à lei geral da morte. Na prática, isso não é nada mais que um artifício fundamental do ponto de vista do convencimento: somente na medida em que o Amor pode mais do que a Morte é possível ao herói ganhar a permissão para trazer sua falecida companheira à superfície.

De acordo com Boyancé (1936 = 1972, p. 76), a persuasão dos deuses ctônicos representa a celebração, no plano mítico, dos ensalmos órficos e das fórmulas que, pela mera pronúncia, surtem efeito. Com tais fórmulas, os adeptos ao Orfismo pretendem assegurar às almas um destino favorável no Além.

Em relação à argumentação de Izanagi, o recurso utilizado incide na necessidade da retomada das tarefas que vinham sendo realizadas pelo casal. Ele exora nestes termos: “*Oh, minha adorada mulher, as terras que eu e vós estávamos criando ainda não terminamos de criá-las. Portanto, deveis retornar*” (Trad. MIETTO, 1996: 102).

Com a morte de Izanami, Motoori (VI, 11) *apud* Philippi (1983, p. 57) conclui que até mesmo os deuses estão sujeitos à morte e devem, então, se deslocar à detestável terra de *Yomi*:

---

*Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque / humani generis longissima regna tenetis. / Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos, / iuris erit vestri: pro munere poscimus usum;*

<sup>46</sup> Hades, ao contrário dos deuses olímpicos, não possui grandes templos erigidos em seu nome, nem estátuas de culto gigantes. Seus únicos sítios de adoração reais estão no sul da Grécia e no Monte Minthe (FELTON, 2007: 90). Por medo de lhe incitar a cólera, regularmente, designam-no por meio de eufemismos, sendo Plutão o mais usual (GUIMARÃES, 1972: 163).

<sup>47</sup> Hades está representado muito menos na arte grega que seus irmãos olímpicos (GARLAND, 2001: 53).

Em particular, a morte é uma coisa da qual não podemos nos defender, somente sentir tristeza. Até mesmo o grande deus Izanagi, que formou a terra, todas as coisas existentes e que iniciou a compleição deste mundo – porventura, não chorou e sofreu com todo o seu coração como uma criança devido à morte da deusa e, ansiou buscá-la pela terra de Yomi? Essa é a real, a verdadeira natureza humana e as pessoas do mundo devem necessariamente ser assim.<sup>48</sup>

É possível assinalar que em nenhum átimo Izanami se esquece de seu irmão-esposo, pelo contrário, guarda o desejo de retornar à superfície com ele quando o repreende: “*Lamento por não terdes vindo mais rápido. Eu já comi das iguarias cozidas no país de Yomi. Assim sendo, meu amado esposo, lamento que tenhais vindo <até o país de Yomi>!*” (Trad. MIETTO, 1996: 102).

Conforme Motoori (I, 27) *apud* Philippi (1983, p. 401), Izanami não consegue retornar porque tinha ingerido comida preparada com o fogo impuro de *Yomi*. Em síntese, propriedades poluentes teriam contaminado o fogo, embora fosse impossível confirmar a causa pela qual existisse fogo puro e impuro. O autor declara que negar esses apontamentos seria desacreditar nas palavras divinas, ou seja, para apreciar totalmente a importância das palavras de Izanami, dever-se-ia lidar com a poluição pelo fogo.

Matsumura (II, 425-427) *apud* Philippi (*ibid.*, p. 401-402) argumenta que, apesar do compilador do *Kojiki* poder ter se lembrado de particularidades referentes à impureza dos alimentos cozidos sobre o fogo poluído, o significado genuíno da passagem é que, Izanami, compartilhando o alimento de *Yomi*, torna-se um ser dessa terra. A participação na refeição dos mortos magicamente desqualificaria seu regresso uma vez que, no pensamento primitivo, partilhar comidas ou bebidas espelharia a crença num relacionamento mágico.

Defende-se, neste trabalho, que o real motivo da egressão mal-sucedida de Izanami tenha sido o olhar de Izanagi, que acarreta o término do relacionamento amoroso do casal. No mesmo parágrafo da passagem anterior, ela fala ao estimado companheiro nestes termos: “*Não deveis, porém, me observar <enquanto os consulto>*” (Trad. MIETTO, 1996: 103).

---

<sup>48</sup> Tradução nossa dos seguintes excertos em inglês: “*Death, in particular, is one thing about which we cannot help but feel sorrow. Even the great god Izanagi, who formed the land and all things in it and who initiated the Way of this world - did he not, at the death of the goddess, weep and sorrow with all his heart like a little child, and out of his yearning follow after her to the land of Yomi? This is the true, the real human nature, and the people of the world must of necessity be this way*”.



Entretanto, no ínterim em que Izanami procura negociar sua partida com os deuses ou deus do *Yomi*, seu esposo não suportando a demora, retira um dos postremos dentes do pente que usa no cabelo para gerar fogo e vai ao seu encontro. A contravenção, como consequência, introduz de modo não intencional a morte no mundo humano.

Quando a avista, as larvas estavam se contorcendo e rugiam em seu cadáver, fato que assusta tanto a Izanagi que o faz fugir imediatamente do local, deixando Izanami humilhada e enraivecida. Matsumura (II, 439-448) *apud* Philippi (1983, p. 62), baseado neste excerto, supõe que haveria uma prática de visitação em intervalos regulares para olhar um cadáver e verificar se ele teria voltado à vida.

De maneira ainda mais acentuada, neste trabalho, sustenta-se a interpretação de uma dualidade entre morte temporária e morte permanente sobre a qual Ebersole (1992: 100) escreve: “Izanagi viola o tabu do ritual a respeito da morte temporária, causando a morte permanente.”<sup>49</sup>

É importante lembrar que, do modo como estão dispostos os acontecimentos no *Kojiki*, Izanagi, provavelmente, assiste ao nascimento dos oito deuses do trovão<sup>50</sup>, provindos de várias partes do corpo de Izanami. Nesse sentido, Holtom (2014: 76) reitera a ideia feraz nos mitos de diversos povos de uma associação entre deusas da terra e trovões ou, ainda, ruídos subterrâneos. A estada de Izanami no *Yomi*, para o autor, teria relação com as mudanças das estações do ano<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Tradução nossa da obra em inglês escrita nestes termos: “*Izanagi violates ritual taboo concerning temporary death, causing permanent death.*”

<sup>50</sup> Tsuda (1963, vol. 1, p. 397) *apud* Kamstra (1967: 437-438) bosqueja esses seres como maus espíritos em forma de cobras, que poderiam guardar estreita relação com serpentes marinhas e alvitrar o caráter fortemente marinho de *Yomi no kuni*. Sobre paralelos que ilustram o vínculo entre a serpente e a água, veja o livro de Eliade, *Tratado de História das Religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed., 2008.

<sup>51</sup> Felizmente, a literatura japonesa preserva um ritual xintoísta (*norito*), no qual se encontra evidências nessa direção. Depois de contar a história da morte de Izanami e separação de seu marido, a seção pertinente do *norito* relata que, segundo Ōkubo (1908: 3-4) *apud* Holtom (1938: 115-117), ela dá à luz a quatro crianças, que devem controlar seu filho de coração malvado deixado para trás no mundo superior, o deus do fogo, Kagu-tsuchi. Na verdade, o quarteto pueril são igualmente divindades: uma sugere fortemente a mudança estacional, em que a nova vegetação aparece pela primeira vez ao longo dos cursos dos rios; a segunda é um dispositivo para

Uma restrição análoga é imposta pelos nunes infernais ao herói, que deveria ser diligente a ponto de não olhar para sua esposa até que tivessem abandonado completamente o submundo. Depois que as Eumênides (também chamadas de Fúrias ou Erínias) choram pela primeira vez e as divindades mais temíveis cedem às instâncias de Orfeu, chamam Eurídice (*Eurydicenque vocant*), conforme o verso 48 do livro X das *Metamorfoses*.

Orfeu recebe, ao mesmo tempo, a esposa e a prescrição divina, expressa precisamente da seguinte forma nos versos 51 e 52: *ne flectat retro sua lumina, donec Avernas/ exierit valles; aut inrita dona futura* (não voltar seu olhar para trás até ter saído dos vales do Averno, ou a benesse se tornaria inútil). O poeta emprega o termo *lumina* para se referir aos olhos de Orfeu, o que confere maior sentido poético ao texto e envolve certo elemento luminoso na transgressão do vate.

Restituída ao marido, Eurídice o segue com dificuldade por causa do ferimento no calcanhar provocado por uma picada de cobra<sup>52</sup>. Outrora ela havia pisado acidentalmente na víbora que revidara por instinto, ocasionando sua morte<sup>53</sup>. Nos próximos versos, faz-se uma descrição do caminho de volta aos puros ares, quase completado pelo desditoso par:

---

armazenar e transportar água, utensílio que o Japão tem compartilhado com toda a área oceânica; a terceira é uma deidade da água e a quarta é uma deusa da terra que, quando unida em casamento com Kagu-tsuchi, à luz da hipótese aventada por Holtom a partir da leitura de Aston (1896: 21), conceberia a Deusa do Rápido Crescimento ou "*Young Growth Deity*" (Waka-musubi-no-kami). A filha desta última divindade é a Grande Deusa da Comida ou "*Great Food Goddess*" (Toyo-uke-hime-no-kami), adorada em Ise até hoje como uma das mais íclitas divindades de todo o panteão xintoísta. Logo, é realmente difícil ver como esse esquema poderia ter sido elaborado por outra razão senão a de ilustrar uma mudança sazonal, dada a imagem recorrente de uma figura da terra que morre e, ulteriormente, traz de volta ao mundo dos homens, água, vegetação e comida.

<sup>52</sup> Virgílio denomina este animal por *hydrus* (*Geórgicas*, IV, 458), uma espécie de cobra aquática. Ovídio, por sua vez, o designa por *serpens* (*Metamorfoses*, X, 10), um substantivo menos opimo semanticamente uma vez que, não oferece detalhes acerca do ambiente no qual o animal vive. Quando Orfeu está diante da esposa real e do senhor dos Infernos, em seu canto é utilizada a palavra *vipera* (*Metamorfoses*, X, 24). Uma cobra reaparece com a morte de Orfeu, é chamada por *anguis* (*Metamorfoses*, XI, 56) e se dispõe a atacar a cabeça do poeta quando atinge a costa de Lesbos, perto da aldeia de Metímna.

<sup>53</sup> Aqui, nota-se uma grande diferença entre as versões contadas por Virgílio e por Ovídio. Em *Geórgicas*, IV, vv. 457-459, Eurídice foge de um apicultor chamado Aristeu que, seduzido por sua beleza, deseja violentá-la. Durante a perseguição, o desespero toma conta da ninfa que não percebe a presença de uma cobra por entre os arbustos. Em *Metamorfoses*, X, vv. 8-10, Eurídice passeia em companhia de Náiades, quando pisa no animal peçonhento.

Por silenciosas veredas chegaram a uma encosta íngreme  
 com fumo negro, denso e opaco, de fato, não estavam longe  
 dos confins da grande região. O amante, temendo que  
 ela o abandonasse e ávido por vê-la voltou os olhos, e,  
 no mesmo instante, ela se lhe escapou. (OVÍDIO,  
*Metamorfoses*, Canto X, vv. 53-57, tradução nossa).<sup>54</sup>

Quando estão prestes a entrar no mundo dos vivos, indicado pela expressão *telluris summae*, ele volta seus olhos para trás, diretamente para a amada. Neste momento, descumpre a única condição necessária para sua devolução, fazendo com que ela seja conduzida de volta às profundezas do Hades. Na verdade, Orfeu age de forma tão descomedida por temer que ela o deixe e por desejar com ardor vê-la, segundo o verso 56.

A este respeito, Guthrie (1952: 31), considera plausível que a perda de Eurídice por violar o tabu de volver a cabeça seja uma invenção da época helenística e Robbins (1982: 15-17) concorda que a história do casal possui um caráter romântico próprio de tal período. É indispensável apontar que, de acordo com Virgílio, a imprudência do cantor se dá por outro móbil — Orfeu é tomado por uma debilidade humana, no caso, uma súbita demência e, ulteriormente, teria se esquecido do pacto que fizera com os deuses:

Quando uma súbita demência tomou o imprudente amante,  
 algo perdoável, seguramente, se os Manes soubessem perdoar.  
 Ele parou e, já sob a própria luz, esquecido, ai! e  
 vencido pela paixão, voltou os olhos para sua Eurídice.

---

<sup>54</sup> *carpitur adclivis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca, / nec procul afuerunt telluris margine summae: / hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est.*

(VIRGÍLIO, *Geórgicas*, Canto IV, vv. 488-491,  
tradução nossa).<sup>55</sup>

À vista disso, o tom lamentoso da voz de Eurídice, num patético grito, se querela<sup>56</sup>:

Ela disse: “Orfeu, o que fez com que perdeste a mim,  
infeliz, e a ti? Que tão grande loucura? Eis que  
novamente os destinos cruéis me chamam de volta,  
e o sono fecha os olhos lacrimejantes. Agora adeus:  
sou levada pela noite envolvente, estendendo minhas  
fracas mãos em direção a ti, ah! tua não sou mais.”

(VIRGÍLIO, *Geórgicas*, Canto IV, vv. 494-498,  
tradução nossa).<sup>57</sup>

Ovídio, ao contrário de Virgílio,<sup>58</sup> afirma que Eurídice não se queixa, já que, em vida, foi muito amada por Orfeu:

---

<sup>55</sup> *cum subita incautum dementia cepit amantem, / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes: / restitit, Eurydicenque suam, iam luce sub ipsa, / immemor heu! victusque animi respexit.*

<sup>56</sup> Virgílio expõe o lamento de Eurídice, contudo, não revela as palavras melancólicas de Orfeu direcionadas ao rei do mundo inferior para devolver-lhe a vida da consorte. Em oposição, Ovídio explicita a fala de Orfeu, mas não dá voz a Eurídice. Neste caso, delineia-se um diálogo entre os textos dos poetas, que evitam certa coincidência.

<sup>57</sup> *illa: 'quis et me' inquit 'miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor? en iterum crudelia retro / fata vocant, conditque natantia lumina somnus. / iamque vale: feror ingenti circumdata nocte, / invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.'*

E agora, morrendo mais uma vez, de nada se queixou  
do esposo (de que se queixaria, a não ser de ser amada?)

(OVÍDIO, *Metamorfoses*, Canto X, vv. 60-61, tradução nossa).<sup>59</sup>

É impreterível observar que, Eurídice se lembra de Orfeu no Averno, pois chama por seu nome e lhe fala antes de desvanecer-se pela última vez. A separação é assim descrita por Ovídio nos versos 58 e 59: *bracchiaque intendens prendique et prendere certans / nil nisi cedentes infelix arripit auras* (Estendendo os braços, esforçando-se para segurá-lo e ser segurada, a infeliz nada agarrou, a não ser o prófugo ar). O grande erro do vate sugere muitas interpretações, inclusive uma delas é a de que seu olhar retrocedente poderia representar um apego à matéria, uma volta ao passado.

Nas culturas vetustas, há extrema relevância no que tange ao caráter simbólico das direções, conforme observa Brandão (II, 151): “É assim que olhar para *frente* é desvendar o futuro e possibilitar a revelação; para a *direita* é descobrir o bem, o progresso; para a *esquerda* é o encontro do mal, do caos, das trevas; para *trás* é o regresso ao passado, às *hamartiai*, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade.”

A viagem de Orfeu às profundezas ctônicas representaria um ritual iniciatório, implicando um *regressus ad uterum*. Esse processo, experienciado por um iniciado nos mistérios, possibilitaria sua regeneração e o despertar para um modo de ser diferente, à semelhança de um novo nascimento, conforme destaca Eliade (1972: 76):

Os mitos e ritos iniciatórios de *regressus ad uterum* colocam em evidência o seguinte fato: “o retorno à origem” prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual – em outros termos, o acesso a um novo modelo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura; em

---

<sup>58</sup> Sobre esta divergência entre os autores, destaca-se a declaração de Veiga (2011: 74-75): “Parece que o motivo da escolha de Ovídio, para não repetir meramente o hipotexto, modelo do mito de Orfeu, já cantado por Virgílio, garante uma visão não mais voltada necessariamente a detalhes da narrativa e à hipérbole dramática, mas à sofisticação sintática e ao planejamento retórico”.

<sup>59</sup> *iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / quæta suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)*

suma, a “abertura” para o Espírito). A ideia fundamental é que, para se ter acesso a um modo superior de existência, é preciso repetir a gestação e o nascimento, que são porém repetidos ritualmente, simbolicamente; em outros termos, as ações são aqui orientadas para os valores do Espírito e não para os comportamentos da atividade psicofisiológica.

Orfeu, então, se enche de estupor; pela segunda vez, Eurídice é levada para longe dele. O vate, inclusive quer voltar ao Averno na expectativa de que lhe ofereçam nova oportunidade, mas Caronte, o barqueiro infernal, não permite, em concordância com os excertos de Virgílio e Ovídio, respectivamente: *nec portitor Orci / amplius obiectam passus transire paludem* (vv. 502-503) — o barqueiro do Orco não mais permitiu ao infeliz atravessar o rio; *orantem frustra que iterum transire volentem / portitor arcuerat* (vv. 72-73) — pedindo em vão e querendo atravessar de novo, o barqueiro o conteve.

Enquanto Orfeu arrosta obstáculos para sua entrada no Hades, como a travessia de diversos rios e o cão Cérbero, Izanagi enfrenta dificuldades para sua saída de *Yomi*. Em verdade, Izanagi é perseguido pelas Yomotsu-shikome ou, “mulheres horrendas de *Yomi*”<sup>60</sup>, a mando de Izanami. Para livrar-se delas, Izanagi retira um adereço de seu penteado e o joga no solo, fazendo com que imediatamente brotem uvas. As Yomotsu-shikome, então, param para comê-las, ao passo que Izanagi continua a fugir.

Porém, o alcançam novamente e, dessa vez, Izanagi remove e joga o pente que estava em seus cabelos no solo, de onde germinam brotos de bambu. Ao mesmo tempo em que elas devoram as plantas, Izanagi põe-se a encontrar a saída de *Yomi*. Em seguida, enviados por Izanami, os oito deuses do trovão e a horda de guerreiros do *Yomi* saem em seu encalço. O deus desembainha sua espada de dez *tsuka*<sup>61</sup> de comprimento para intimidá-los e corre, entretanto só consegue repeli-los definitivamente, quando, nas proximidades da saída de *Yomi*, encontra três pêssegos com os quais ataca aos seus perseguidores<sup>62</sup>.

A ideia de que o mito japonês de alguma forma está conectado com a mudança sazonal, visível na vegetação, é sugerida novamente pelo fato de que no embate entre Izanagi

---

<sup>60</sup> Cf. Mietto (1996, p. 104).

<sup>61</sup> Antiga unidade de medida, correspondente à largura de quatro dedos (FRÉDÉRIC, 2008: 1212).

<sup>62</sup> Conforme Philippi (1983, p. 65), usar pêssegos para dispersar maus espíritos é uma prática comum na China antiga. Logo, esta parte do mito é tida por muitos comentadores como um produto da intensa influência chinesa.

e as forças do mundo subterrâneo, vários itens comestíveis — uvas, brotos de bambu e pêssegos — aparecem como elementos decisivos na assistência para o escape.

Finalmente, Izanami é quem sai em perseguição ao deus. Ele, por seu turno, coloca uma grande pedra que obstrui o acesso a *Yomi*, selando sua separação com a esposa. A deusa de um lado da pedra, diz: "*Oh, meu adorado esposo, como desta forma fizestes, trarei a morte todos os dias a mil dos da raça dos mortais de vosso país*" (Trad. MIETTO, 1996: 105), a que Izanagi replica do outro lado: "*Oh, minha adorada mulher, se assim o fizerdes, erguerei todos os dias 1.500 retiros para parto*<sup>63</sup>" (Trad. MIETTO, 1996: 105).

Seguindo a lógica do mito, a morte se torna permanente para Izanami e uma ruptura entre *Yomi* e o mundo dos vivos ocorre. Logo, “a narrativa de Izanami e Izanagi é o mito patente dos rituais de despedida final que confirmam a morte como permanente”<sup>64</sup> (EBERSOLE, 1992: 100). Dessa ruptura, uma nova ordem ao universo emergirá, sendo Izanagi o responsável pela repartição do poder entre seus descendentes. Com efeito, a cisão perpétua e completa entre o par divino é a primeira etapa necessária para restituir o mundo ao estado normalizado.

Nos dois mitos analisados, pode-se observar uma oposição fundamental entre vida e morte, explorando, sobretudo, a temática da solidão. Os excertos escolhidos ilustram bem a existência de uma estrutura profunda regida por tal oposição: espaços lúgubres; no caso do mito grego, personagens condenadas a sofrer e alusões a outras histórias míticas. Ademais, a narratividade destes mitos é marcada por uma transformação de estado, da situação de equilíbrio para a de desequilíbrio.

Em Orfeu, nota-se claramente a integração da poesia à música, instrumental e vocal, que detém evidentes qualidades mágicas. De tais qualidades, exploradas ao máximo pelo herói, procedem, por assim dizer, sua função cultural e pedagógica, as quais, no marco da sociedade humana, representam atributos cruciais para o desenvolvimento de civilização.

---

<sup>63</sup> No Japão antigo, o parto, assim como a menstruação, é considerado uma poluição. A mulher grávida ou menstruada é obrigada a viver num recinto longe dos demais e a comer alimentos preparados separadamente. Tal costume se preserva até a Era Meiji (aproximadamente, 1868-1912).

<sup>64</sup> Tradução nossa da obra em inglês escrita nestes termos: “*the Izanami-Izanagi narrative is the charter myth for the rituals of final burial that confirm the death as permanent.*”

No que corresponde ao assunto, Izanagi é, por excelência, um deus civilizador; dele provêm o aperfeiçoamento da criação, a emergência de divindades insignes, e a razão do fracionamento peremptório entre vivos e mortos. Sua missão está intimamente ligada à procriação, mas não se limita a isso, visto que também é responsável por regular o funcionamento do mundo.

De fato, as personagens possuem notáveis características civilizatórias que colaboram para a consecução da ordem. Contudo, transtornos são provocados pelas mortes das consortes, sendo a ida aos submundos para o possível salvamento a representação de uma tentativa de restituição a essa ordem que, no entanto, não é obtida, dado o fracasso das personagens em suas empreitadas.

As mortes de Izanami e Eurídice promovem a emergência de uma nova ordem que provirá, no caso do mito grego, com a instituição dos mistérios por Orfeu e, no caso do mito japonês, com a redistribuição dos domínios do mundo por Izanagi. A conclusão alcançada é de que a vida ou as necessidades da vida saem da morte. Portanto, ela é um estágio criativo envolvendo a transformação da matéria e não, a sua destruição final.

### **3 Considerações Finais**

A morte afeta a compreensão de culturas a respeito de si mesmas e inevitavelmente altera a relação social entre seus membros. Quando uma figura de grande importância é levada por ela, em qualquer sociedade, aqueles que ficam são influenciados e até mesmo o ambiente, em razão das alterações feitas, que muitas vezes envolvem uma nova distribuição de poder, posição e prestígio.

No plano mítico, a morte provoca a separação de Orfeu e Eurídice, assim como a de Izanagi e Izanami. A única forma de recuperá-las é aquela empreendida pelos seres masculinos: Orfeu desce até o Hades e Izanagi se dirige ao *Yomi*, lugares amplamente definidos como moradas dos mortos. A este respeito, não se pode afirmar que Izanagi passe por uma efetiva catábese como a de Orfeu e um dos principais fatores que compromete essa conclusão é a dubiedade existente quanto à localização de *Yomi*.



O presente estudo constata a ocorrência de traços civilizatórios nas duas personagens masculinas que atuam num primeiro momento, com o intuito de preservar a ordem vigente. Suas primeiras ações nas tétricas zonas propendem para a reparação desta ordem, cujas representantes são Eurídice e Izanami. Posteriormente, ela se mostra não mais eficaz e, por isso, a ninfa e a deusa são definitivamente abatidas pela morte.

A violação de Orfeu e Izanagi às prescrições divinas, sobretudo ao olharem suas esposas, externa uma série de tabus concernentes as práticas funerárias das sociedades antigas e, ademais, confirma a incapacidade da ordem tão almejada por eles de se revigorar. Nesse sentido, a morte não é concebida meramente como a ausência da vida, antes, vista em uma forma física ou como um fenômeno, é responsável por produzir nova vida.

Então, uma nova ordem, mais qualificada e urgente perante as mudanças temporais, deve surgir em substituição a essa que não corresponde mais as necessidades do mundo. A morte se tornar algo irretratável devido às próprias ações dos protagonistas é de suma importância, pois são elas que, num segundo momento, encaminham à recriação da ordem.

Dessa forma, verifica-se princípios de estruturação comuns atrelados à problemática da morte, percebida filosoficamente e pragmaticamente tanto nos versos de *Geórgicas* e *Metamorfoses* quanto nos excertos do *Kojiki*. Utilizando uma abordagem comparativa, conclui-se que a mitologia através de sua linguagem simbólica explana questões análogas que independem de tempo, geografia ou cultura, pois são caras ao homem de todas as culturas.

O procedimento crítico aqui aplicado sem deixar de ter no literário o seu objeto central confronta-o com outras formas de expressão cultural de modo a também contribuir para a fixação do caráter interdisciplinar da Literatura Comparada que envolve, de fato, uma maneira específica de interrogar os textos literários, considerando-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não.

### **Referências Bibliográficas:**

ASTON, W. G. *Nihongi: Chronicles of Japan from the earliest times to AD 697*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1896.

BERNABÉ, Alberto. Orfeo: el poder de la música. *Anfión* (en prensa).

BOIKO, L. F. S. *O sistema de escrita japonês: além da fala*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOWRA, M. Orpheus and Eurydice. *CQ* 46, 1952, p. 113-126 (= *On Greek margins*, Oxford, 1970, p. 213-232).

BOYANCÉ, P. *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. Paris, Éditions E. de Boccard (rpr. de 1972), 1936.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 23 ed., vol. II, 2015.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BRISSON, L. Orphée et l' Orphisme à l' époque impériale. Temoignages et interprétations philosophiques, de Plutarque à Jamblique. *A.N.R.W.* Vol. II 36, 4. Berlin: 1990, p. 2867-2931.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **In:** *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1. Niterói: ABRALIC, 1991, p. 9-21.

COMMELLIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1947.

DETIENNE, Marcel. *Orphée au miel*. *QUCC* 12, 1971, p. 7-23.

EBERSOLE, G. L. *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Trad. Samuel Soares. Coleção Perspectivas do Homem. Lisboa: Edições 70, 2000.

FELTON, D. The Dead. **In:** OGDEN, D. (ed.), *A Companion to Greek Religion*. Oxford: Blackwell, 2007.

FRÉDÉRIC, Louis. *O Japão: dicionário e civilização*. Tradução Álvaro David Hwang; revisão técnica Jorge Júnior do Prado e Jusara Kazue Ichioka. São Paulo: Globo, 2008.

GARLAND, Robert. *The greek way of death*. New York: Cornel University Press, 2<sup>nd</sup> ed., 2001.

GRUPPE, O. Orpheus. **In:** ROSCHER, W. H. (ed.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, III, 1, cols. 1058-1207, [reimp. Hildesheim, 1965].

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

GOTŌ, Shuichi. *Nihon kodaishi no kōkogakuteki kentō*. Yamaoka Shoten, 1947.

GUTHRIE, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion*. London: Princeton University Press, 2<sup>nd</sup> ed., 1952.

HARA, Kazuya. *Aspects of Shinto in Japanese Communication*. Comunicação apresentada na conferência “Intercultural Communication Studies XII: Asian Approaches to Human Communication” (Chiba, abril de 2003).

HARLEY, R. M. Figuras retóricas y argumentación: el discurso de Orfeo. *Pensamiento Actual*, Costa Rica, vol. 13, n° 20, 2013, p. 51-65.

HOLTOM, D. C. *The National Faith of Japan: A Study in Modern Shintō*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1938.

JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. Orfismo y dionisismo. **In:** Bernabé Casadesús (eds.), 2008, p. 697-727.

KAMSTRA, J. H. *Encounter Or Syncretism: The Initial Growth of Japanese Buddhism*. Leiden: E. J. Brill, 1967.

KEENE, Donald. The Kojiki as Literature. **In:** *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 3<sup>rd</sup> series, vol. 18, 1983, p. 99-132.

KŌNOSHI, Takamitsu. The Land of Yomi —On the Mythical World of the Kojiki—. *Japanese Journal of Religious Studies*, 1984, p. 57-76.

KRAUSZ, L. S. O paroxismo da canção: Orfeu e Musaio. **In:** *As musas. Poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 152-173.

MATSUMURA, Kazuo. Ancient Japan and Religion. **In:** SWANSON, P. L. & CHILSON, C. (eds.), *Nanzan Guide to Japanese Religions*. University of Hawai'i Press, 2006.

MATSUMURA, Takeo. *Nihon shinwa no kenkyū*. Tokyo: Baifūkan, 4 vols., 1954-1958.

MICHAELIS: dicionário prático português-japonês. São Paulo: Companhia Melhoramentos / Aliança Cultural Brasil-Japão, 2000.

MIETTO, L. F. M. R. *Kojiki ou relatos de fatos do passado – apresentação com notas analíticas da mais antiga crônica histórica japonesa do século VIII*. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) — Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MOLINA, F. *Orfeo y la mitología de la música*. Dissert., Madrid, 1998.

MOTOORI, Norinaga. [*Zōho*] *Motoori Norinaga zenshū*. Yoshikawa Kōbunkan, 1926-1928.

MURAOKA, Tsunetsugu. *Studies in Shinto thought*. Transl. Delmer M. Brown and James T. Araki. Tokyo: Ministry of Education, 1964.

OLIVEIRA, A. C. Orfismo, uma nova dimensão do homem grego. *Ágora Filosófica*, Pernambuco, ano 4, nº 2, jul./dez., 2004, p. 7-19.

ŌKUBO, Hatsuo. *Norito Shiki Kōgi*. (“Lectures on the Norito Ceremonies”). Ōsaka, vol. II, 4<sup>th</sup> edition, 1908, p. 3-4.

OVID. *Metamorphoses*. With an English translation by Frank Justus Miller. The Loeb Classical Library, 1916.

PHILIPPI, D. L., trans. 1968. *Kojiki*. Translated with an introduction and notes by Donald L. Philippi, Tokyo: University of Tokyo Press.

ROBBINS, E. Famous Orpheus. In: WARDEN, J. (ed.), *Orpheus, the Metamorphoses of a Myth*. Toronto: University of Toronto Press, 1982, p. 3-23.

SCHNEIDER, Sergio; SCHIMITT, Cláudia Job. O uso do método comparativo nas Ciências Sociais. *Cadernos de Sociologia*, Porto Alegre, v. 9, 1998, p. 49-87.

SEGAL, Ch. The Magic of Orpheus and the Ambiguities of Language. *Ramus*, vol. 7, nº 2, p. 106-142, 1978 = 1989, p. 1-35.

SHARMA, Nitasha. *Perception of life and death in Japan*. IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS). Volume 20, Issue 8, Ver. IV (Aug. 2015), p. 30-42.

SVENBRO, J. “Ton luth, à quoi bon?” La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque. *Mètis* 7, 1992.

TASHIRO, Eliza Atsuko. *Dicionários de James Curtius Hepburn e Wasaburô Ôtake: um pouco mais sobre os adjetivos*. São Paulo: Estudos Japoneses, n. 36, 2016, p. 10-28.

Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/ej/article/view/127726/124755>> Acesso em julho de 2019.

TERADO, Junko. Yomi (no kuni) 黄泉の国: la source jaune, le monde souterrain, la porte des enfers. **In:** *Pour un vocabulaire de la spatialité japonaise*, vol. 43, 2013. Disponível em: <<http://doi.org/10.15055/00002254>> Acesso em julho de 2019.

THOMAS, R. F. *Virgil: Georgics*. Volumes I and II. Cambridge University Press, 1988.

TSUDA, Sōkichi. *Nihon Koten no Kenkyū*, [Studies on the Japanese Classics]. Tōkyō: Iwanami Shoten, 2 vols., 1963.

TSUGITA, Uruu. *Kojiki shinkō*. Tokyo: Meiji Shoin, 1<sup>st</sup> ed., 1924.

VARLEY, Paul. *Japanese Culture*. 4<sup>th</sup> ed. USA: Library of Congress Cataloging in Publication Data, University of Hawai’i Press, 2000.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *Virgílio e Ovídio, poetas de Orfeu: Um estudo sobre a Poética da Expressão, seguido de Tradução e Notas*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo.

VERGILI, P. M. *Opera*. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. London: Oxford University Press, 1959.

VIRGIL. *Eclogues, Georgics, Aeneid*. Translated by H. R. Fairclough. Loeb Classical Library Volumes 63 & 64. Cambridge, MA. Harvard University Press, 1916.

VIRGIL. *The Georgics of Virgil in English Verse*, translated by Arthur S. Way. London: Macmillan and Co., 1912.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Costança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1992.